

1960年代の台湾映画における日本表象

著者	赤松 美和子
雑誌名	大妻比較文化 : 大妻女子大学比較文化学部紀要
巻	18
ページ	3-17
発行年	2017-03-01
URL	http://id.nii.ac.jp/1114/00006469/

1960年代の台湾映画における日本表象¹

赤 松 美和子

1. はじめに—台湾映画における日本表象

日本の敗戦により50年に及ぶ台湾の植民地統治が終わった。台湾に移り住んでいた約50万人の日本人は日本へ引き揚げた。その後、本省人と呼ばれることになる日本統治時代を経験した約600万人は、外省人と呼ばれる国共内戦に敗れ中国大陆から逃げてきた約150万人を台湾に迎えることになる。つまり、1960年代の台湾には、「日本時代（日本統治時代）」の記憶を持った本省人と、中国大陆での「日中戦争（抗日戦争）」の記憶を持った外省人との少なくとも異なる二つの日本の記憶を持った人々が共存していた。本稿の目的は、1960年代の台湾映画における日本表象、とりわけ日本時代と日中戦争表象の一端を明らかにすることにある。

まず、台湾映画における日本時代と日中戦争表象を現在から簡単に遡り整理しておきたい。現在、台湾映画において日本時代は重要な創作源の一つとなっている。日本時代がエンターテインメント映画の創作源となり注目を集めたのは、2008年以降のことだ。2008年に日本の植民地統治と引き揚げを日台の悲恋の物語とした魏徳聖『海角七号』（果子）が大ヒットし、台湾歴代一位の興行収入を記録した。それ以来、魏徳聖監督が植民地期最大の抗日暴動である霧社事件を活劇化した『セデック・バレ 第一部太陽旗』、『セデック・バレ 第二部虹の橋』（2011、果子・中影）、また嘉義農林学校野球部が1931年に甲子園で準優勝した実話を青春スポ根ドラマ化した魏徳聖総指揮、馬志翔監督による『KANO』（2014、果子）、現代の大学生が日本時代の大稲埕の町にタイムトラベルする葉天倫『大稲埕』（2014、青睞）など日本時代を創作源としたエンターテインメント映画が多数上映され、興行的にも成功を取めた。

日本時代を創作源とした作品は、2008年以前にも撮られている。例えば、80年代には、台湾の現実社会を掘り下げ、かつ芸術性の高い作品が多数撮られ、台湾ニューシネマと呼ばれた。台湾ニューシネマでは、台湾の現実を描く上で、日本時代も看過できない歴史の一部として描かれた。台湾ニューシネマにおける日本時代表象は二通りある。王童『村と

1 赤松美和子「台湾ポストニューシネマの日本表象—『悲情城市』（1989年）から『海角七号』（2008年）へ」（『日本台湾学会報』第15号、2013年）、赤松美和子「現代台湾映画における「日本時代」の語り—『セデック・バレ』・『大稲埕』・『KANO』を中心に」（所澤潤、林初梅編著『台湾のなかの記憶—戦後の「再会」による新たなイメージの構築』三元社、2016年）参照。

爆弾』(1987、中影)、王童『無言の丘』(1992、中影)のように時代設定そのものが「日本時代」である作品群、また侯孝賢『冬冬の夏休み』(1984、中影)、『悲情城市』(1989、年代)、呉念真『多桑 父さん』(1994、龍祥)のように戦後の国民党政権下の台湾を舞台としながらも、日本語、日本の歌、日本家屋など戦後に残った日本時代をノスタルジア或いは傷跡として表した作品群である。台湾ニューシネマでは、日本時代を描き出すこと自体が、中華民国ではなく台湾の歴史そのものを映し出すこととして意義があった。

というのも、台湾ニューシネマが登場する以前の70年代は、1972年の日中国交正常化に伴う日華断交(日台断交)により、丁善璽『英烈千秋』(1974、中影)、劉家昌『梅花』(1975、中影) 丁善璽『八百壯士』(1976、中影)、張曾沢『笕橋英烈伝』(1977、中影) など愛国抗日映画が多数製作され、日本や日本人のイメージは、中華民国が大陸にあったころの日中戦争の記憶に基いた侵略者、殺戮者、敵であったからだ²。

以上のように、70年代以降の台湾映画における日本表象を概括すると、70年代は大陸での日中戦争の記憶に基き、侵略者や敵といったイメージで撮られ、80年代から90年代にかけては台湾ニューシネマにおいて、日本時代はノスタルジア或いは傷跡として表され、2008年以降は、日本時代はエンターテインメント映画の創作源の一つとなっており、約20年毎に日本表象は大きく変容しているといえる。以上の台湾映画における日本表象の変遷の傾向を踏まえた上で、60年代に話を戻す。

2. 1960年代の台湾における日本

(1) 1960年代の日台関係

まず、1960年代の日台関係について整理しておく。例えば、清水麗は次のように述べている。

一九六〇年代の日華関係の特徴は、「象徴的な友好、実質的な脆弱」の時代といえるであろう。米国の台湾の中華民国政府への支持継続をもとに、六四年の吉田茂訪台や政治的な「大陸反共」への道義的・精神的な支持表明により、蔣介石・張群と自民党保守派との強いチャンネルが形成・維持されているとみえた時期であった³。

清水によれば、60年代は、「象徴的な友好、実質的な脆弱」とのことである。文学にお

2 呉競洪・王声風「電影与歴史教育—以在台放映商業片中日本人形象的轉變為中心的探討」(『歴史教育』第5期、1999年) 158-159頁参照。

3 清水麗「日華関係再構築への模索とその帰結——一九五八—七一年」(川島真・清水麗・松田康博・楊永明編著『日台関係史 1945-2008』(東京大学出版会、2009年) 93頁。

ける日台関係については、明田川聡が、日本近現代文学の翻訳を手がけてきた李永熾の言葉を引用しつつ、次のように述べている。

台湾は祖国復帰後最初の二十年では「文学、文化の面ではほとんど日本とは断絶し」ていたが、一九六八年になり、めでたくも川端康成がノーベル文学賞を受賞すると、台湾では川端旋風が現れ、台湾の日本文学に対する態度はようやく改まったのである⁴。

60年代の台湾文学界において、日本文学は、68年の川端康成ノーベル文学賞受賞以前は断絶していたようである。だが、文学界とは異なり、映画界では日本映画が多数上映されていた。映画評論家の黄仁は、50年代から60年代にかけて、日本映画は、台湾映画、香港映画、欧米映画よりも人気であったと述べた上で、その要因として、年配の本省人たちが日本語に通じ、日本に対して懐かしさと親近感を抱いていたこと、若い人たちが日本の経済発展により積極的に日本語を勉強していたことなどを挙げている⁵。

60年代に台湾で話されていた言語は、日本統治時代以前から話されていた台湾語と客家語および原住民諸語に加え、日本統治時代の「国語」であった日本語、そして、戦後の「国語」である中国語である。つまり、大陸から来た外省人たちや戦後に学校教育を受けた若者は中国語を理解できたが、多くの本省人たちは家では台湾語などを主に話し中国語を理解するのは難しかったと思われる。次頁の表1は、60年代の台湾映画製作本数を中国語・台湾語の言語別に統計し、さらに台湾で公開されていた日本映画の年別公開本数、および日台合作映画の年別製作本数をまとめたものである。

4 明田川聡「『李喬「小説」と1960年代台湾文学界における安部公房の受容：台湾文学における1960年代実存主義運動から80年代民主化運動への展開』（『日本台湾学会報』第16号、2014年）12頁。引用箇所は、李永熾『歴史・文学与台湾』、台中、台中県立文化中心、1992年、175頁。

5 黄仁『日本電影在台湾』（秀威、2008年）247頁参照。

表1. 60年代の台湾映画製作本数と日本映画公開本数と日台合作映画製作本数⁶

年代	台湾映画数		日本映画数 ⁷	日台合作映画数	
	中国語映画数	台湾語映画数		民間 ⁸	官
1960	5	21	34	0	0
1961	7	37	34	0	0
1962	7	120	34	1	2
1963	8	89	34	3	0
1964	22	97	34	0	0
1965	24	114	34	1	1
1966	45	106	28	7	1
1967	49	94	28	11	0
1968	76	113	27	8	0
1969	89	84	25	5	0
合計	332	875	312	36	4

台湾語映画は表1のように、875本と最も多く撮られている。次いで、中国語映画、日本の映画と続く。中国語映画は1960年にはわずか5本であったのが、1969年には台湾語映画を凌ぐほどに増えている。中国語映画発展を目的とした金馬獎が設立されたのも1962年であった。なお、日本映画は「外国映画割当制度」に則り年間公開本数が限られていたことも付言しておく⁹。

(2) 60年代の台湾映画における日本表象に関する先行研究

今度は、60年代の台湾映画について、日本表象を中心に先行研究を整理しておく¹⁰。まず、ニュース映画について、徐叡美は、『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本（1950s-1960s）』において、当時の台湾ニュース映画が、植民地期の日本性を消そうとしつつも、反共という政治的共同体において、中華民国と日本の友好を全面に打ち出していることを明らかにした。例えば、佐藤栄作訪台のニュース映画など政治に関わるもの以外にも¹¹、王貞治が

6 戸張東夫・廖金鳳・陳儒修『台湾映画のすべて』（丸善、2006年）16頁掲載「（付表2）国語映画、台湾語映画年間製作本数表（1949～1994）および黄仁『日本電影在台湾』（前掲）286頁を参照し筆者が作成した。

7 黄仁『日本電影在台湾』（前掲）には、「1950～1972年台湾上映之日本電影片目」が479-513頁に付してある。

8 民間36本については、徐叡美『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本（1950s-1960s）』（稲郷出版社、2012年）370-373頁に詳しい。

9 黄仁『日本電影在台湾』（前掲）284-291頁参照。

10 林ひふみ『中国・台湾・香港映画のなかの日本』（明治大学出版会、2012年）でも触れているが概説的である。また、小山三郎編著『台湾映画 — 台湾の歴史・社会を知る窓口』（晃洋書房、2008年）所収論文にも60年代の台湾映画界の状況の一端が著わされている。

11 徐叡美『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本（1950s-1960s）』（稻香出版社、2012）、98頁参照。

55本のホームラン記録を打ち立てた1964年の翌年のニュース映画「『野球王』祖国での王貞治特集」¹²を始め、「松竹歌劇団來台公演」(1967)¹³など日台の交流がニュース映画として製作されている。ニュース映画では、反共という政治的な関係において、清水麗の言う「象徴的な友好、実質的な脆弱」の「象徴的な友好」部分が全面に打ち出されていた。

では、劇映画についての先行研究をみていこう。戸張東夫・廖金鳳・陳儒修『台湾映画のすべて』は、60年代の映画の潮流について以下のように概説している。

一九六〇年代は台湾が中国の脅威を気にすることなく経済建設に没頭することができた平和な十年だった…(中略)…平和な時期になると、共産党との戦いや中国のスパイ摘発などを掲げた反共宣伝映画は何となく場違いなものになってきた。平穏な時代にふさわしい、もっとソフトな映画が求められていた。一九六三年三月中影社長に就任した元新聞局副局長の龔弘が「健康写実主義(リアリズム)」の製作方針を発表したのは、時代の要請に応えるものだったといっていよいであろう¹⁴。

戸張東夫が述べている反共宣伝映画も「健康写実主義」映画もいずれも中国語で撮られた官製の映画である。表1のように60年代の中心は台湾語映画であるため、60年代の映画全体の概況の分析には至っていない。

続いて、呉競洪・王声風は、1960年代以前の映画について、「映画が共産党と日本を描く時には、陰険、狡猾、残忍、粗暴さを強調した。これらの特徴は民国60年以前の映画の中に十分に表されている」¹⁵、「プロパガンダ映画の重要な任務は反共であり、抗日ではなかった」¹⁶と特徴づけている。先述したように70年代に抗日作品が多く撮られたのに対して、60年代が「抗日」ではなく「反共」であったことを明らかにしているものの、具体的な作品が挙げられていないため、中国語映画について述べた分析なのか台湾語映画も含めての分析なのか定かではない。

このように先行研究において台湾語映画がほぼ射程に入っていないのは、当時の台湾の国語が中国語であり、文学において日本と没交渉であったように、台湾語および日台関係の二点に関わる映画は、国民党政権下の台湾では無視されていたのだろう。

唯一、60年代の台湾語映画も対象とした研究が、ニュース映画の先行研究としても挙げた徐叡美の『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本(1950s-1960s)』である。徐叡美は、

12 徐叡美『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本(1950s-1960s)』(稻香出版社、2012)、283頁参照。

13 同上、334頁。

14 戸張東夫・廖金鳳・陳儒修『台湾映画のすべて』(前掲)17-19頁。

15 呉競洪・王声風「電影与歴史教育—以在台放映商業片中日本人形象的轉變為中心的探討」(前掲)155頁。

16 同上、158頁。

日本時代を描いた「植民歴史映画」と日中戦争を描いた「抗戦歴史映画」に二分類し、「植民歴史映画」における日本イメージは「植民者」であり、「抗戦歴史映画」における日本イメージは、「侵略者」であり、いずれも過去の非道な日本軍のイメージを形成していると総括している¹⁷。さらに、徐叡美は巻末に「植民歴史映画」と「抗戦歴史映画」計51作品の目録を付しており、51作品中、中国語映画は8作品、中台語映画は16作品、台湾語映画は27作品である¹⁸。なお内21作品は現存していない¹⁹。

3. 60年代の台湾映画における日本表象

先述した徐叡美の研究を参照し、「植民歴史映画」と「抗戦歴史映画」の二分類は継承しつつも、本稿では、歴史的に分裂している台湾の言語状況を鑑み言語による分類も必要であると考え、さらに下位の分類については、台湾語映画と中国語映画といった使用言語の差異と映画の製作過程も考慮に入れて次のように五分類した。以下では、(1) 日台合作映画、(2) 日本映画リメイク台湾語映画、(3) 台湾語日本時代映画、(4) 台湾語日中戦争映画、(5) 中国語日中戦争映画の五つのジャンルに分け、それぞれの代表的な作品を具体的に分析し、日本表象を読み解く。

(1) 日台合作映画—『金門島にかけの橋』(1962)

まず日台合作映画をみていこう²⁰。60年代に製作された日台合作映画は表1の通り40本であり、内、官製が4本である²¹。1959年の中日合作策進会第四回会議において「中日電影事業合作法案」が通過し、準備委員会が立ち上がり²²、政治、経済、文化における日台の連携に映画も加わることとなった。国民党政府は、①台日外交の促進、②日本との合作での反共映画の製作、③映画技術(カラー映画、フィルム現像、特撮技術など)、映画人の交流²³、④海外での公開と反共宣伝強化といった目的により日本との協力を積極的に推進

17 徐叡美『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本(1950s-1960s)』(前掲) 199-200 頁参照。

18 同上、363-367 頁参照。

19 同上、363-367 頁参照。

20 日台合作映画については、赤松美和子「一九六〇年代の日台合作映画製作の背景および「日本時代」と「抗日戦争」表象」(大内憲昭、渡辺憲正編著『東アジアの政治と文化—近代化・安全保障・相互交流史』明石書店、2016 年、291-307 頁)に詳しい。

21 徐叡美『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本(1950s-1960s)』(前掲) 370-373 頁参照。

22 同上、224 頁参照。

23 台湾映画関係者の日本での研修の詳細については、林賛庭編『台湾電停撮影技術發展概術 1945-1970』(国家電影資料館、2003)に詳しい。

していた²⁴。こうした経緯により撮られた台湾側が官製の日台合作映画四本の内、日台のみの合作に、田中重雄『秦・始皇帝（中文：秦始皇）』（1962、大映・中影）、松尾昭典『金門島にける橋』（1962、日活・中影）、香港も加わったものに、福田純『香港の白い薔薇（香港白薔薇）』（1965、東宝・台製・国泰（香港））、千葉泰樹『バンコックの夜（曼谷之夜）』（1966、台製・東宝・国泰（香港））がある²⁵。

1962年、中影と大映による『秦・始皇帝』の撮影が決まった²⁶。田中重雄監督、高橋通夫（撮影）、築地米三郎（特撮）ら60人以上のスタッフが小道具や衣装、撮影機材を持ち込み訪台し、軍の協力を得、延べ三万人の軍人を動員しロケ撮影を行ったという²⁷。台湾での撮影後、今度は中影側が日本に赴き三カ月間の撮影技術研修を行った²⁸。中影は、日本からの技術を導入し、1963年に台湾初のカラー映画『蚵女（海辺の女たち）』を製作した²⁹。

その後に撮られたのが、松尾昭典『金門島にける橋（中国語版改編前：金門湾風雲・中国語版改編後：海湾風雲）』（1962）だ。日本版『金門島にける橋』は、石原裕次郎演じる日本人青年医師武井一郎と華欣（王莫愁）演じる台湾（中国）人女性楊麗春との恋愛映画である。将来有望な外科医だった武井は、朝鮮戦線から送られて来た負傷兵たちを診察していた。武井は、台湾から従軍カメラマンであった恋人の安否を心配してやってきた楊麗春に出逢う。しかし、誤診から大物政治家を死亡させた責任をとって病院を辞める。従軍カメラマンの父を上海で亡くした武井は、恋人の死に直面しショック状態の麗春を必死に励まし、一粒の真珠を贈った。行き場を失い船医となった武井一郎は、戦火渦巻く金門島で楊麗春に劇的な再会を果たす。楊麗春は婚約者である国民党軍人との結婚式当日になっても武井が忘れられず、金門砲戦により結婚式が当日になって中止になったため、武井を追い駆け金門島に帰った後に被弾し、武井に抱かれ、「私、幸せ」と言いながら真珠のペンダントをつけたまま死んでいく。

『金門島にける橋』の背景にあるのは、冷戦体制下、1958年に人民解放軍が金門島に侵攻すべく砲撃を行った金門砲戦である。本映画に描かれた日中戦争の記憶は、金門島に住む外省人で足の不自由な王哲文（大坂志郎）が大陸を見つめながら、「わしのこの片足は日本人にやられたんだよ、大陸でな。政府は終戦と同時に過去の仇を徳を以て報いよと言っているが、わしは日本人と聞くとあまり嬉しくない。頑固だと笑うだろうが。だが君だけは特別だ」と武井に対して訴える場面のみであり、日本時代の記憶は全く描かれていない。

24 徐叡美『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本（1950s-1960s）』（前掲）223頁参照。

25 同上。

26 林賛庭編『台湾電停撮影技術發展概術 1945－1970』（前掲）118頁参照。

27 同上、121頁参照。

28 同上。

29 黄仁『日本電影在台湾』（前掲）228頁参照。

問題は国民党軍人の婚約者である台湾人女性が日本人男性に抱かれながら死んでいく結末であった。四方田犬彦は、「いうまでもなく中影側は、この日活側が準備した結末に不満であった。…（中略）…結果的に中影の意向を組んで、『金門島にける橋』には、日本版と台湾版の二種類のヴァージョンが作られることになった。…（中略）…日本版では先に述べたように、華欣が殺害され、裕次郎が厭戦的な叫び声をたてる。台湾版では逆に裕次郎が銃弾に倒れ、華欣がそれを知って悲しみ嘆く。彼女は最終的に国民党軍兵士と結ばれる」³⁰と結末のその後について指摘している。国防部総政治部からも、国軍の士気に影響を与え兼ねないと批判があり³¹、中影側は修正要望を受け入れ、新たに撮り直すことにした³²。しかし、石原裕次郎のスケジュールが合わず、中影の職員が士林の道路で、石原裕次郎に瓜二つの本省人青年の周三郎を見つけ、この青年が石原裕次郎に代わって撮影に臨んだという³³。

『金門島にける橋』の結末の改編劇は、「象徴的な友好、実質的な脆弱」を具現化しており、日台双方が意思疎通できぬまま映画製作に取り組んできたことを浮き彫りにしている。反共友好を建前としながらも、日本側にとっては、台湾のダイナミックな軍隊、陣容が魅力であり、台湾側にとっては、撮影技術の習得が目的であり、日台合作映画とは同床異夢だったようである。

(2) 日本映画のリメイク台湾語映画—『金色夜叉』(1963)

台湾語映画の中には、日本映画のリメイク作品もあった。島耕二『金色夜叉』(1954)は翌55年に台湾で上映された³⁴。その台湾語版リメイク『金色夜叉』の戦後の台湾における伝播と現地化について分析した張詩勤の研究によると³⁵、最初のリメイク作品である1963年に公開された林福地監督の台湾語映画『金色夜叉』は、現存しないものの当時のポスターから推察すると、男性が学生帽を被っていない、女性が60年代に台湾で流行ったミニスカートを穿いているなど日本版とは異なる箇所があるとのことである³⁶。また、映画評論家魯稚子による「日本趣味が忘れられない」との批判もあり³⁷、中国語の修正版

30 四方田犬彦「台湾における石原裕次郎の影響」(所澤潤・林初梅編『台湾のなかの日本記憶—戦後の「再会」による新たなイメージの構築』(三元社、2016) 151 頁。

31 「換尾記」『聯合報』1963 年 6 月 15 日。

32 潘壘口述・左桂芳編『不枉此生：潘壘回憶錄』(電影資料館、2014) 224 頁。

33 「換尾記」『聯合報』1963 年 6 月 15 日。

34 黄仁『日本電影在台湾』(前掲) 485 頁。

35 張詩勤「《金色夜叉》在戦後台湾の伝播与在地化」『台湾文献』66 卷第 2 期、2014 年

36 同上、133 頁参照。

37 同上、132 頁参照。

を撮り直す予定があったが³⁸、中国語修正版は実際には存在しなかったという³⁹。

戦後の台湾では、原作である尾崎紅葉の小説『金色夜叉』の中国語の訳本が五種類出版されている。最初に出版されたのが日本映画『金色夜叉』台湾上映翌年の1956年であるのに対し、二番目の出版は1981年、三番目は1982年、四番目は1990年、第五番目は1997年である⁴⁰。台湾語映画『金色夜叉』(1963)の大ヒットにも関わらず、『金色夜叉』の二番目の訳本が、20年以上も刊行されず、台湾の記憶として日本時代の傷や懷古も描く台湾ニューシネマの第一作『光陰的故事』(1982)と同年に刊行されていることは興味深い。

また、映画評論家の黄仁は、約80%の台湾語曲が日本映画の挿入歌であり、中には映画化されたものもあったと指摘し、その例として、陳芬蘭が歌った「孤女的願望」を挙げている⁴¹。台湾の美空ひばりと言われた陳芬蘭(1949-)は、1958年に美空ひばりが歌った「花笠道中」(映画『花笠若衆』の挿入歌)の台湾語版「孤女的願望」を歌い、張英監督の同名映画『孤女的願望』(1961)の主演も務めた。『孤女的願望』のストーリーは、「花笠道中」の歌詞や映画「花笠若衆」とは全く異なり、日本の少女と台湾の青年の恋愛話で⁴²、黄仁によると中国話劇『秋海棠』の改編らしい⁴³。

60年代の中国語台湾語映画は、台湾で公開されていた日本映画の影響を受け、撮影やシナリオにも日本風が反映されていると黄仁は指摘している⁴⁴。『孤女的願望』(1961)や『金色夜叉』(1963)といった台湾語映画の誕生は、その典型的な例といえる。

(3) 台湾語日本時代映画—『ターザンと宝物(泰山與寶藏)』(1965)

今度は、台湾語で撮られた日本時代映画である梁哲夫『ターザンと宝物』(1965)を分析対象とする。『ターザンと宝物』は、日本軍が敗戦直前にマレーシアに埋蔵した米ドルと秘宝を探す物語だ。全て台湾語で撮られている。

マカオ出身の范志平と台湾出身で日本憲兵隊の通訳を務める鄭天成は日本軍によってマレーシアに徴用される。終戦間際、日本軍が洞窟に埋蔵した多額の米ドルと宝の守衛を任された二人は、宝の在り処の地図を作製し、二つに破ってそれぞれ保管することにした。戦後になって探しに行こうとするが、地図の奪い合いを巡って殺人事件が起こる。終焉で

38 「福新籌拍 金色夜叉」『聯合報』1965年9月4日。

39 張詩勤「《金色夜叉》在戦後台湾的伝播与在地化」(前掲)134頁参照。

40 同上、129-130頁。

41 黄仁『日本電影在台湾』(前掲)299頁参照。

42 「張英籌拍新片 孤女的願望」『聯合報』1961年2月26日。

43 黄仁『日本電影在台湾』(前掲)299頁参照。

44 同上、300頁参照。

は、鄭天成の姪と甥がようやく宝の在り処を突き止めるものの、米ドルは戦火によって燃え灰燼と帰っていた。ちなみにタイトルの一部「ターザン（泰山）」は、鄭天成の弟の息子の名前である。鄭天成の弟は、終戦直後に息子ターザンを連れてお宝を探しにマレーシアに向かう。だが、鄭天成の弟がお宝の眠る洞窟に入ろうとした時に毒蛇に足を咬まれ落命し、一人残された10歳のターザンは台湾に戻ることもかなわず、現地マレーシアで育った。ある日、お宝を探しに来た鄭天成の姪に出逢い、彼女を助け、二人は互いに惹かれあう。

このように『ターザンと宝物』は、日本時代映画であると同時に、お宝を探すハラハラドキドキなアドベンチャー映画であり恋愛映画でもある。日本時代映画に日本人が登場するのは、范志平の息子が父親から聞いた宝の在り処について語る際に、その様子が再現されたシーンのみである。日本軍人は、お宝を運び込んだ洞窟の前で、台湾語で范志平と鄭天成に「見張りの際、怪しい人物を見つけたら、撃て」と述べるだけである。『ターザンと宝物』の舞台は台湾でも日本でもなくマレーシアであり、日本時代は、物語のきっかけに過ぎない。

(4) 台湾語日中戦争映画—『女スパイ No.7（第七號女間諜）』（1964）

続いて、台湾語で撮られた日中戦争映画を例としてみていく。徐叡美の目録をみると、60年代の日中戦争を描いた作品の中でスパイ映画は26作と群を抜いて多い⁴⁵。また、日中戦争スパイ映画26作品中、中国語のみで撮られた作品はわずかに一本に過ぎず、ほとんどが台湾語映画、或いは台湾語と中国語の二言語での映画だ。いずれも国民党の中央電影事業公司中影（中影）、国防部の中国製片広廠（中製）、省の台湾省電影製片廠（台製）などの官ではなく民間の会社の製作である。

1960年代は、冷戦下であり、イギリス秘密情報部の工作官ジェームス・ボンドが主人公のスパイ映画『007』（1962）が世界中を席卷した。台湾でも多くの日中戦争スパイ映画が公開され、人気を博す⁴⁶。ちなみに台湾語日中戦争スパイ映画第一作目の張英『天字第一号』（1964）は1946年に上海で製作された抗日スパイ映画『天字第一号』のリメイク版であるという⁴⁷。

以下、台湾語日中戦争映画の例として、『女スパイ No.7』（1964）を具体的に分析する。『女スパイ No.7』は、全員が台湾語を話し、日本語を話す場面は皆無である。冒頭に「盧溝橋事件（七七事変）」、「日本による侵略（日本侵我疆土）」、「上海淪陷」の文字が戦闘機と

45 黄仁『日本電影在台湾』（前掲）364-367頁参照。

46 林文淇「007 電影問世五十週年回顧台語間諜片風潮」（2013年7月5日、http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F_No=1034（2016年11月22日アクセス）参照。

47 姚立群「台湾映画発展における上海映画の影響—『春の河、東へ流れる（一江春水向東流）』を例として」（小山三郎編著『台湾映画—台湾の歴史・社会を知る窓口』（前掲））164頁参照。

ともに画面に現れ、物語は始まる。その後、日本軍を突然殺す黒衣の刺客が現れ、日本軍は対応に追われる。中華民国の特務は、日本軍人山本の娘山本淑子と恋仲になったように装いながら山本の状況を偵察し、虹口の軍火薬庫の爆撃準備を着々と進めていた。日本軍側は神出鬼没の黒衣の刺客対策として川島芳子を招聘し、策を練るものの女スパイ No.7 を捕まえることはかなわなかった。実は、女スパイ No.7 は山本淑子の双子の姉であったのだ。淑子も日本人ではなく台湾出身の林春梅だったのである。台湾の憲兵隊長であった山本は、林春梅の母親を見初め、無理やり娶り日本へ連れて行った。春梅も母について日本に渡ったものの、母はすぐに亡くなる。春梅は山本への恨みと愛国精神からスパイになったのだ。終焉において、爆弾がしかけられた中国側の特務のアジトに乗り込んだ川島芳子一行は爆破され、川島芳子は、「女スパイ No.7、あなた…すごいわ!」と女スパイ No.7 の健闘を称え自分たちの負けを認めて物語は終わる。

特筆すべきは、本映画は、抗日映画でありながら、エロティックな演出や、『007』のような軽妙な音楽、敵が現れた時には全員で同時にピストルを構えるなどさながらミュージカルのようでもあり、日中戦争映画であると同時に、スパイ映画でもありコメディ映画の要素もふんだんに散りばめられていることである。日本軍人山本は台湾人（中国人）の女性を不幸にした罪のためか、川島芳子にピストルを渡され、自殺する。しかし、直接、台湾人女性や中国人女性に対して危害を加える場面は映し出されていない。日本人や日本軍人の残忍さを表すために撮られた映画というよりは、物語を面白くするために日本人や日本軍人を悪者役として利用したに過ぎないようだ。

(5) 中国語日中戦争映画—『揚子江風雲』（1969）

最後に中国語の日中戦争映画をみてみよう。60年代の日中戦争映画は、莊国鈞『烽火鐘声』（1965、自由太平洋、中国語、カラー）、李嘉『雷堡風雲』（1965、中影・台製・電懋、中国語、カラー）、華光典『中国之怒吼』（1965、中製、中国語、白黒、ドキュメンタリー）、李翰祥『揚子江風雲』（1968、中製、中国語、カラー）の四作であり⁴⁸、ほとんどが官の映画会社製作による。

ここでは、梅長齡製作、李翰祥監督『揚子江風雲（一寸山河一寸血）』（1968、中製）を分析対象とする。李翰祥（1926-96）は、遼寧生まれ、北平国立芸術専科学校で油絵を、上海で戯劇映画を学び、48年に香港に渡った。50年代から60年代にかけて香港で活躍した大監督の一人であり、一時期は日本映画の吹替にも携わり⁴⁹、吹替の過程で日本映画か

48 徐淑美『製作「友達」：戦後台湾電影中的日本（1950s-1960s）』366-367頁参照。

49 邱淑婷『香港・日本映画交流史—アジア映画ネットワークのツールを探る』（東京大学出版会、2007年）143頁参照。

らいろいろな技法を学んだという⁵⁰。黄梅調の香港映画『梁山伯と祝英台』（1963、ショウ・ブラザーズ）は、第二回金馬賞最優秀作品賞を受賞した。60年代の台北で最も観客を集めた作品であり⁵¹、本映画をきっかけに台湾での中国語映画が普及したと言われている。『梁山伯の祝英台』の特撮は円谷英二が担当し、西本正を始め照明や録音の技師も日本から招かれた⁵²。李は1963年に台湾で「国聯公司」を創立した⁵³。

『揚子江風雲』は、第七回金馬賞最優秀主演男優賞、最優秀主演女優賞、最優秀助演男優賞受賞作である。129日のロングラン上映を達成するとともに、台北におけるチケット売上は400,390枚、5,518,642元、1969年の第一位であり⁵⁴、1960年代全体でのチケット売上歴代3位でもある⁵⁵。本映画は、2015年の上海映画祭において、「中国人民日中戦争および世界反ファシズム戦争勝利70周年」で記念上映された10作品の一つにも選ばれている。原作は、鄒郎『死橋』であり、卓旅長（李麗華）と李鉄生（柯俊雄）が日本軍のスパイとして潜入し、日本側の戦線を封鎖する物語だ。

物語はまず冒頭で、1927年の東方会議の議決に基づき、中国侵略、世界征服の戦略が書かれていると当時中国で信じられ、第26代内閣総理大臣田中義一が天皇に密送したと言われる「田中上奏文」が映し出される。続いて時の総理大臣であり外務大臣でもあった田中義一の写真が現れ、物語は始まる。

『揚子江風雲』に出演している日本語名の人物は、宮本大尉と藤井司令官と西野綾子の三人のみである。日本軍の特務団長兼情報部長として潜入した李鉄生は、日本語では「どうもありがとうございます」、「なんで」、「なに」、「よーし」、「はい」、「わかりました」、「はい」など一言目だけは簡単な日本語を話すこともあるが、基本的には全て中国語を話す。日本人を演じる役者たちも同様である。

日本軍人の中で台詞があるのは、宮本大尉と藤井司令官の二名である。宮本大尉は、老人で体が弱く看護師に手当てされていたり、拷問を受けている中国人を直視できず顔を背けたりするなど、「侵略者」、「殺戮者」、「敵」というよりも、臆病者として描かれている。

50 邱淑婷『香港・日本映画交流史—アジア映画ネットワークのツールを探る』（東京大学出版会、2007年）274頁参照。

51 黄仁・王唯編著『台湾電影百年史話 上』（中華影評人協会、2004）318頁参照。

52 邱淑婷『香港・日本映画交流史—アジア映画ネットワークのツールを探る』（前掲）188頁参照。

53 左桂芳『台湾映画と香港映画の交流（一）—1945年から1967年』（小山三郎編著『台湾映画—台湾の歴史・社会を知る窓口』（前掲））178頁参照。

54 黄仁・王唯編著『台湾電影百年史話 上』（前掲）321頁。

55 ちなみに1960年代のチケット売上第一位は「梁山泊と祝英台」721,929枚、8,403,679元、二位は、李翰祥「西施（上下集）」、374,218枚、5,606,174元である。黄仁・王唯編著『台湾電影百年史話 上』（前掲）318-319頁参照。

一方、藤井司令官は、国民党が中国大陸にいた上海で活躍し香港でトップスターとなった女優の李麗華（1924-）演じる卓旅長を足蹴りするなど「殺戮者」、「敵」として描かれ、最後は卓旅長に殺される。李麗華は本作で金馬獎主演女優賞を受賞した。

もう一人の日本人名を持った西野綾子は、ある日、日本軍で諜報活動をしていた李鉄生が殺されたと勘違いし、舌を噛み切り自殺する。実は、西野綾子は台湾人であり、李鉄生と日本留学中に婚約していたという。日中戦争下を想定した映画において、日本統治下の台湾で日本語教育を受けていることを背景に、台湾人女性が日本人に扮する仕掛けは、先述した『女スパイ No.7』の山本淑子にも見られた特徴であり、興味深い。

官製の日中戦争映画『揚子江風雲』は、台湾語日中戦争映画スパイ映画『女スパイ No.7』などのスパイ映画の人気を受け継ぐ一方で、『女スパイ No.7』に比べると豊富な資金を思わせる本格的なセットを用いた劇映画である。有名女優演じる主役の女性スパイを足蹴りする日本軍人の登場によって、日本軍人の横暴さが具体的に表されており、「抗日」という部分でもリアリティがあった。これは、国防省の中製製作の映画で「反共」を目的に作った国策映画であることのみならず、李翰祥監督が、「観客に濃厚な日本色を与えたくない」⁵⁶という香港のショウ・ブラザーズで映画を撮ってきた監督であることや、香港における日本映画関係者との技術交流も含め、香港時代の経験が生かされたのではないかと予想される。シリアスなスパイ映画であり中国語の日中戦争映画である『揚子江風雲』の興行的成功は、その続編ともいえる梁哲夫・康白『長江一号』（1970、国聯）、梁哲夫『重慶一号』（1970、台聯）など日中戦争スパイ映画を生み出していく。

日華断交後、中影は、健康写実映画から抗日愛国映画の製作に乗り出す。その際に社長として招聘されたのが、『揚子江風雲』製作に携わった梅長齡である⁵⁷。『揚子江風雲』には、日本人役の俳優が台詞の最初の部分のみ日本語の片言で話した後に中国語で続けることや、日本軍人が台湾人や中国人に対して直接危害を加える場面が撮られている点など日華断交後に公開される抗日映画の特徴の一端が見受けられる。

1970年代の抗日映画は日華断交後に突如現れたわけではなく、その過程には、台湾語の日中戦争スパイ映画、中国語日中戦争映画『揚子江風雲』の大流行、さらに日本人技術者も加わった特撮撮影⁵⁸など技術的な蓄積があったことも看過できない。香港映画界や日本映画界との関係も踏まえて、改めて考察したい。

56 邱淑婷『香港・日本映画交流史—アジア映画ネットワークのツールを探る』（前掲）181頁。

57 戸張東夫・廖金鳳・陳儒修『台湾映画のすべて』（前掲）29頁。

58 日中戦争での中国空軍と日本軍との闘いを描いた『笈橋英烈傳』（1977）のクレジットに、特撮監督：三上睦男、特殊撮影：川崎龍治、特技操演：鈴木昶の名が記されている。

4. おわりに

本稿では、70年代以降の台湾映画における日本表象が時代毎に類似したイメージであるのに対し、60年代の台湾映画における日本表象について、台湾の歴史や言語の重層性を鑑み、日台合作映画、日本映画リメイク台湾語映画、台湾語日本時代映画、台湾語日中戦争映画、中国語日中戦争映画の五つに分類し考察することを通して、官製の中国語映画史には書かれていない、日本との複雑な記憶の交錯が表されていることを明らかにした。

日本時代、日中戦争という二つの記憶が表されているのみならず、日中映画を描いた作品にも中国語作品と台湾語作品では描き方に大きな違いが見られた。例えば日中戦争の記憶を台湾語で描いた『女スパイ No.7』にコメディ要素が多く見られたのに対し、同じく日中戦争映画を中国語で撮った『揚子江風雲』はシリアスな映画であり、1970年代の愛国抗日映画の出現に繋がっていく要素が多数見受けられた。また、同じ台湾語映画でも、日本時代の記憶を描いた『ターザンと宝物』、大陸での日中戦争の記憶を描いた『女スパイ No.7』の二つは、日本時代、中日戦争の記憶に関わらず、ともにコメディ要素が見られた。

このように、60年代の台湾映画における日本表象は多種多様である。看過できないのは、コメディ要素が多く見られた台湾語日本時代映画『ターザンと宝物』、台湾語日中戦争映画『女スパイ No.7』が、いずれも台湾語で撮られているということではなく、観衆のほとんどが当事者ではないということである。60年代に台湾語を解した観衆のほとんどは本省人だと考えられ、『ターザンと宝物』は日本植民地時代の映画でありながら舞台は台湾ではなく、マレー作戦の地とはいえ多くの台湾人にとっては関わりなかったマレーシアであり、『女スパイ No.7』は台湾ではなく中国大陸での日中戦争を描いた作品である。今後も、今回入手できなかった中国語日本時代映画を含め、できる限り多くの作品を分析し、日本表象という角度から60年代の台湾映画について考察を深め、60年代の日本像を戦後台湾における日本表象の歴史に位置づけたい。

本稿は、科研基盤研究（C）26370424「台湾文学における日本表象の相互性についてー日本・韓国・中国文学を視野に入れてー」（研究代表者：垂水千恵）、科研若手研究（B）15K16725「台湾ニューシネマとそれ以降の台湾映画における「日本時代」表象研究」（研究代表者：赤松美和子）の成果の一部である。映像資料を提供してくださった謝世宗先生、貴重なご意見をくださった張文菁先生、王君琦先生に深く感謝申し上げる。

Japanese Representations of Taiwanese Films Made in the 1960s

Miwako Akamatsu

Through analyzing the representations of Japan in different genres of Taiwan films during the 1960s, this paper examines the pretexts of the “Japan complex” to discuss how genres produce national emotions. In postwar Taiwan cinema, the images of Japan were represented within different psychological frameworks, alternating between “anti-Japan” and “pro-Japan,” which could be interpreted as two opposing poles on the political spectrum. My close reading shows that the anti-Japanese images were largely employed in war-themed films in the 1970s; the local Japan colonial experiences were displayed in the 1980s; the nostalgia and fantasy toward Japan were exhibited in recent decades.

This study does not aim at historicizing Taiwan’s public perceptions of Japan; instead, it looks back to the pretexts in the 1960s, when the genres of films were still developing, experimenting, and evolving, as film workers invested more efforts at that time in exploring possible genres rather than approaching nationalism or patriotism in the films. Looking into genres of spy films, Taiwanese dialect comedies, and parodies, this study investigates how the inventions of genres implicitly produced complicated political perceptions toward Japan, particularly focusing on the analyses of the following films: Akinori Matsuo’s “Rainbow over the Kinmen” (1962); and Lin Fu-Di’s “Golden Demon” (1963); Liang Zhefu’s “Tarzan and the Treasure Alias” (1965); Chin-Lung’s “Female Agent No.7” (1964); Li Han-Hsiang’s “Storm Over the Yangtze River” (1969).

